ZEICHNUNGEN VON

ERNST LUDWIG KIRCHNER

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

Kurt Steinhart 1926

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kirchnerzeichnun00groh

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

ZWEITE FOLGE BAND 6

ZEICHNUNGEN VON
E. L. KIRCHNER

W Grohmann

Kirchner-Zeichnungen

100 Tafeln und zahlreiche Holzschnitte im Text

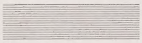
Arnolds Graphische Bücher

Zweite Folge Band 6

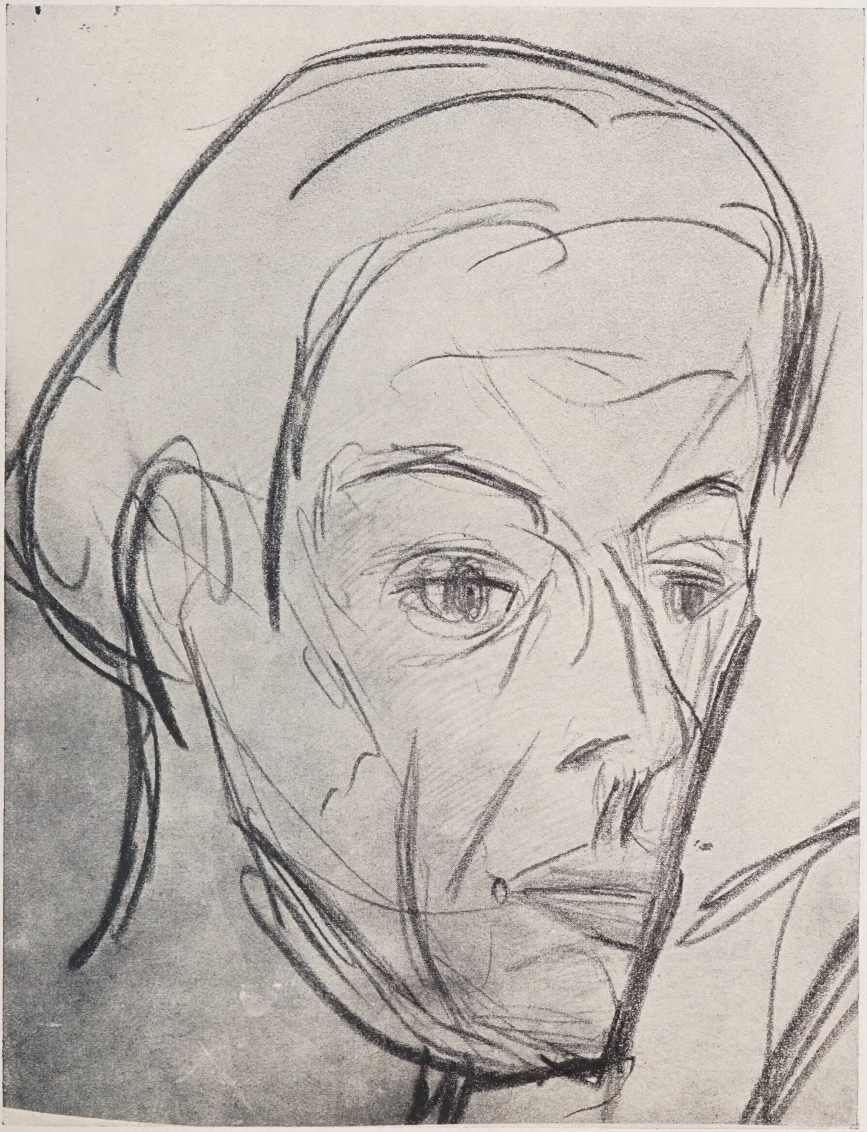
Verlag Ernst Arnold

Dresden 1925

Von diesem Buche wurden 2225 numerierte Exemplare bei Johannes Pässler, Dresden, gedruckt. Die Klischees lieferte die Kunstanstalt Römmler & Jonas in Dresden. Es wurden 25 Luxusexemplare in Ganzleder gebunden mit einer Originalhandzeichnung des Künstlers in Passepartout. 200 Exemplare in Halbpergament mit einer signierten Originalgraphik des Künstlers und 2000 Exemplare als einfache Ausgabe in Ganzleinen.
Dieses ist ein Exemplar der einfachen Ausgabe
und trägt die Nummer



Alle Rechte vorbehalten



H. Scherer Kopf E. L. Kirchner

Einsame, schöpferisch veranlagte Menschen lieben es, in irgendeiner Schaffensform dauernd dem Sinn ihres Lebens und ihrer Arbeit verbunden zu sein, und es ist offensichtlich, daß im Umkreis der Bildenden Kunst die Zeichnung alle Möglichkeiten einer nicht endenden Auseinandersetzung mit sich und der Wirklichkeit enthält. Weniger die Zeichnung, die eine bloße Übung des Handgelenks oder des wissenschaftlich

betrachtenden Auges ist, die also einen wesentlich propädeutischen Charakter hat, als eine solche, die in sich ruht, deren Sinn unabhängig ist von der Möglichkeit einer über ihren augenblicklichen Wert hinaus liegenden Bestimmung. Von den anderthalb Tausend gezeichneten Blättern Rembrandts sind mindestens drei Viertel in diesem Sinne Angelegenheit des ganzen Menschen und Künstlers Rembrandt, der auf diesem Wege monologisiert, und noch im unfertigsten seiner Blättchen ist der künstlerische Vorgang restlos erschöpft. Es scheint diese Art der Selbstentäußerung dem Deutschen und Niederländer in höherem Maße als dem Romanen zu liegen, und auch in der Gegenwart sinkt trotz van Gogh und Seurat unsere Wagschale tiefer. Was aus der Zeichnung geworden ist, kann man nicht ahnen, wenn man sich mit dem allgemein zugänglichen Material in Sammlungen, Ausstellungen und Abbildungswerken begnügt. Das Mißgeschick dieser Kunstgattung, nicht ihrem Wert entsprechend verarbeitet zu werden, hat zu manchem Fehlurteil in der Kunstgeschichte geführt, und die Gegenwart ist noch nicht frei von Unterschätzung. Von den Tausenden von Handzeichnungen eines Ernst Ludwig Kirchner und ihrer Bedeutung nicht nur innerhalb seines Oeuvres, sondern für die Erkenntnis dieser ganzen Ausdrucksform überhaupt, haben wenige eine Vorstellung. Man begegnet ihnen nur selten bei einzelnen Sammlern, die für die Besonderheit seiner Kunst schon frühzeitig Verständnis hatten. Dabei steckt in diesem Material einer der wesentlichsten Beiträge zur Entwicklung der Kunst seit 1900.

Ich lasse, was ich von Zeichnungen Kirchners sah, an meiner Erinnerung vorüberziehen und stelle fest, es sah selten eine der

andern ähnlich. Stofflich ist alles darunter, was das Leben zur Diskussion stellt und was ein Mensch in reichlich zwei Jahrzehnten an Tatsachen äußerer und innerer Natur aufnehmen kann. Vor der Übersiedlung in die Schweiz (1916) ist es hauptsächlich das Leben außerhalb der bürgerlichen Sphäre, losgelöst von den Hemmungen einer gesellschaftlichen Konvention, das ihn zur Gestaltung anregt: Variété, Zirkus, Café, Bohème, Atelier, das Nachtleben, die Gemeinschaft nackter Menschen in der Natur; in zweiter Linie Landschaft und Porträt. Seit 1917 tritt die Darstellung von Bauern und Menschen der bürgerlichen Gesellschaft, von Landschaften und Tieren in den Vordergrund. Diese stoffliche Abgrenzung ergibt natürlich kein Bild der Entwicklung, denn die Welt ist nicht mechanisch teilbar, und die Abgrenzung solcher Ausschnitte ist mehr eine begriffliche, die mit der Welt künstlerischer Vorstellung nicht viel zu tun hat. So wenig die Dinge in der Musik sich mit der Logik ihrer musi-

kalischen Abwicklung decken, so wenig kann das Wort „Zirkus" Wesentliches über den Sinn dieses Stückes der Kirchnerschen Welt aussagen.

Die Analyse des Formbildes dürfte der zuverlässigste Weg sein, der in das innere Wesen künstlerischer Lebensvorgänge führt. Aber auch hier türmen sich zunächst Hindernisse. Wir pflegen

als Nichtkünstler stets mit dem am Gestrigen geschulten Auge zu sehen und auf Grund vorhandener Erfahrungen zu urteilen, ohne in jedem Falle die Erstmaligkeit des schöpferischen Aktes zu bedenken. Das an Bach geschulte Ohr wird das Marienleben Hindemiths zwar besser hören als das ungeschulte, wird aber trotzdem der Neuheit dieses Formvorgangs als dem Niederschlag einer anders beschaffenen Psyche zunächst hilflos gegenüberstehen.

Was nicht mehr ist, drängt sich spontaner auf als was schon ist. Geht man vom Gesamtcharakter des Formbildes bei Kirchnerschen Handzeichnungen aus, so fehlt, worauf die meisten warten, weil sie es von gestern her wissen: das sofortige Einbezogensein in das Leben des Vorgangs und seiner Darstellung, die scheinbar selbstverständliche Kongruenz aller Gestaltungsmittel, die orchestrale Klangfülle, das Überschauen des Ganzen von einem Sehpunkt aus, das Aufgesogenwerden jeder Einzel-

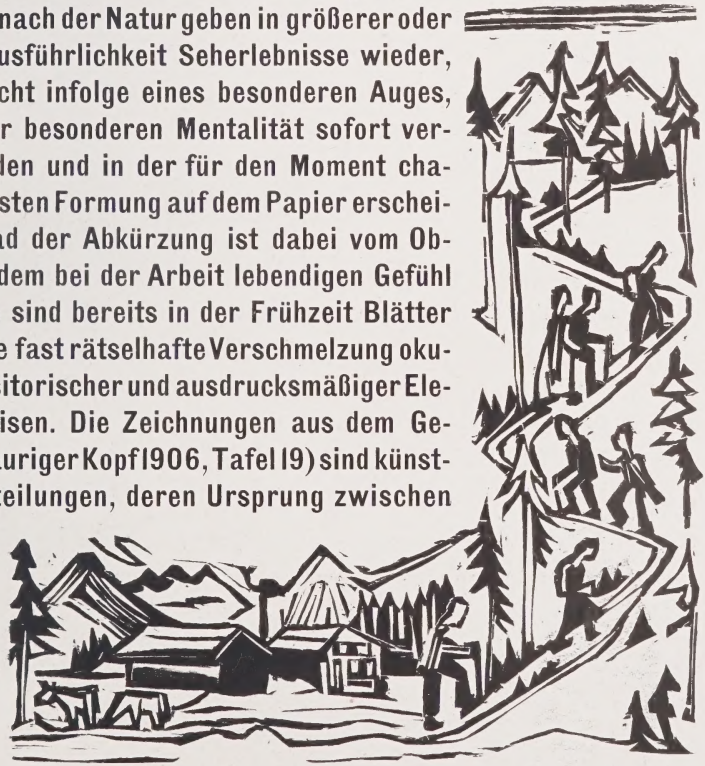
heit von einer alles beherrschenden Stimmung, das Suggerieren der naturorganischen vollen Wirklichkeit durch flüchtige epigrammatische Andeutungen zum Weiterdenken, der Reichtum an Assoziationen nach der Seite des Malerischen, Räumlichen, Atmosphärischen, Gefühlsmäßigen.
Demgegenüber ist da: Erfassen des Bildes von der Summe der formalen Elemente her, deren Charakter teils durch die zu Grunde liegenden Naturformen, teils durch die freie Phantasie des Künstlers bestimmt ist, und deren Art in beiden Fällen sich aus den Beziehungen zum Ganzen des Formbildes ergibt. Verhältnismäßigkeit der Teile und Gliederung nach keinem überkommenen, sofort einleuchtenden Ordnungsgesetz, sondern bestimmt von der jeweiligen Empfindung und dem Ausdruckswillen des Künstlers; Zusammenklang, zunehmend reicher bei aufmerksamer Verfolgung der einzelnen Linien- und Flächenelemente; keine Ordnung durch perspektivisches Raumbewußtsein, sondern durch Bewegung und Gliederung in der ganzen Fläche als der wesentlichsten Grundlage des Bildaufbaues; Eindruck großer und fortgesetzt neuer Aktivität und Wachheit an Stelle der vorausgehenden Tendenz der Auflösung im All; am Schluß Einheit und Klarheit des Bildes als eine Summe aller aufbauenden Teile, Eigengesetzlichkeit, Symbolhaftigkeit, Sichaufdrängen einer Bedeutungsvorstellung, die dem Boden der Gestaltung unmittelbar entwächst.
Der Formcharakter der Handzeichnung ist bei Kirchner selbstverständlich nicht vom Jahre 1900 bis heute derselbe geblieben. Ziemlich deutlich scheidet sich die erste (Dresdner) Epoche von der Berliner Zeit und diese wiederum von dem Schweizer Aufent-

halt. Man kann also, ohne den Dingen Gewalt anzutun, um 1909 und 1916 einen Einschnitt machen. Dabei schließen sich aber in seinem Werk die drei Epochen gegenseitig nicht derart aus, daß die Zuteilung einer Arbeit nach ihrer formalen Struktur in jedem Falle sicher wäre; vielmehr ist die Entfaltung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel so stetig und lückenlos, daß nichts von ihnen verloren geht oder gänzlich aufgegeben wird, daß es keine plötzlichen Umbrüche gibt, wie wir das seit 1908 andernorts wiederholt erlebt haben, und daß in einigen frühen Arbeiten sich bereits Stilelemente finden, die erst in den letzten Jahren führend geworden sind.

Ihrem Charakter nach verteilt sich die Gesamtheit der Zeichnungen auf vier Gruppen, deren Grenzen ziemlich einwandfrei festzustellen sind und die man sämtlich nebeneinander in den drei Perioden nachweisen kann: Zeichnungen nach der Natur, Zeichnungen aus dem Gedächtnis, Studienzeichnungen und fertige Bildzeichnungen. Kirchner hat von Kindheit an mit großer Freude gezeichnet, und bis heute ist er als Zeichner in einem ununterbrochenen Kontakt mit der Natur und mit seinen Gesichten. Leben und Schaffen ist bei ihm eins, und in den von selbst sich ergebenden Unterbrechungen der Arbeit bleiben Geist und Phantasie von dem immer bereiten Zeichenstift begleitet. Nur so erklärt sich die unendliche Fülle dieser zu Tausenden zählenden Aufzeichnungen, die alle den Charakter seiner Handschrift tragen und die niemals

bloße Registrierungen sind, wie sie der Fleiß und die archivalische Besessenheit des alten Menzel zu Hunderten hervorgebracht hat. Es ist, als dächte Kirchner mit dem Stift in der Hand, als sei die Hand auch bei vorbereitenden Einfällen und Bildvorstellungen unterbewußt tätig. Es ist ihm eine Notwendigkeit, wenigstens in flüchtigen Andeutungen sich über jedes Seherlebnis und jede an die Oberfläche drängende Empfindung Rechenschaft zu geben.

Von den vier Gruppen seiner Zeichnungen ist keine der anderen untergeordnet, jede enthält einen wesentlichen Zug seiner künstlerischen Gesamterscheinung. Und jedes Blatt der verschiedenen Gruppen ist eine den Vorwand erschöpfende Äußerung. Die Zeichnungen nach der Natur geben in größerer oder geringerer Ausführlichkeit Seherlebnisse wieder, Dinge, die nicht infolge eines besonderen Auges, sondern einer besonderen Mentalität sofort verwandelt werden und in der für den Moment charakteristischsten Formung auf dem Papier erscheinen. Der Grad der Abkürzung ist dabei vom Objekt und von dem bei der Arbeit lebendigen Gefühl abhängig. Es sind bereits in der Frühzeit Blätter dabei, die eine fast rätselhafte Verschmelzung okularer, kompositorischer und ausdrucksmäßiger Elemente aufweisen. Die Zeichnungen aus dem Gedächtnis (Trauriger Kopf 1906, Tafel 19) sind künstlerische Mitteilungen, deren Ursprung zwischen wirklichen und in der



Phantasie bereits umgeformten Seherlebnissen liegt; die größere Entfernung vom Objekt drängt zu einfachem, einprägsamem Umriß. Die Studienzeichnung umfaßt die verschiedenartigsten Gestaltungsversuche, von der einfachsten Vorstudie bis zur schwer entwirrbaren Niederschrift einer reinen Phantasievorstellung (Pantomime 1912, Tafel 33, Die Verbindung 1915, Tafel 65). Hier ist der Betrachter dem Reichtum der künstlerischen Fragestellungen am nächsten. Die Bildzeichnung endlich erreicht die äußersten Grenzen einer auf diesem Wege möglichen Darstellung und nähert sich besonders in den Berliner Straßenbildern (Straßenszene 1913, Tafel 48, Kokotten 1913, Tafel 52) dem Gemälde. Man kann nicht sagen, daß Kirchner die eine oder die andere Art der Zeichnung in den verschiedenen Abschnitten seines Schaffens besonders bevorzugt hätte. Nach der Natur wenigstens hat er in allen Jahren mit gleichbleibender Intensität gezeichnet. Und Aufzeichnungen der freischaffenden Phantasie finden sich in größerer Zahl schon ganz im Anfang, um 1900. Es ließe sich höchstens feststellen, daß in den letzten Jahren die Bedeutung dieser Gattung und die der kompositorischen Bildzeichnung zugenommen hat.

Zur Charakteristik der Arbeit in den drei Epochen sei einiges Beschreibende vorausgeschickt. Kirchner hat in seinen Anfängen bis etwa 1905 einen Strich, der stoßweise verläuft und oft noch befangen ist. Der Umriß ist locker. Licht und Schatten, sowie Luft und Raum fehlen. Das Einzelne verliert sich nicht in eine allgemeine Stimmung, dazu packt er alles viel zu energisch an. Eine sehr charakteristische Zeichnung ist die „Bordellszene" von 1905 (Tafel II), hier entfaltet sich seine Eigenart

durchaus frei. Der Formeindruck ist ein chaotisches, netzartiges Gewirr von feinen und stärkeren Federstrichen, aus denen sich eine vielgestaltige Szene entwickelt, die wie in einer Vision die triebhafte Beziehung zwischen einer Anzahl von Menschen enthält. Das Physiognomische liegt dabei in der Anordnung und der Bewegung der ganzen Körper, und das Einzelne ist nur aus dem Zusammenhang des ganzen Blattes zu erkennen. Dieselbe Gestrafftheit des Liniensystems, die in der Berliner Zeit eine vorläufige Vollendung erfährt, gibt Zeichnungen, wie „Tanzende Paare" 1906 (Tafel 20), einen Ausdruck, der zu der Energieüberladenheit des Gegenstands in Parallele steht. In den „Masken" 1906 (Tafel 16) umreißt der Kontur überaus hart und zwingend die leeren und leicht karikierten Marionettengestalten. Die „Kokotten im Café" 1905 (Tafel 12) haben dagegen eine mit der Farbe zusammengehende Breite und Rundheit des Strichs, der hier eher eine Neigung zur ornamentalen Flächengliederung hat. Daneben existieren aus diesen Jahren zahlreiche Skizzen nach der Natur, aus dem Atelier, der Stadt, Szenen aus der näheren Umgebung, besonders Moritzburg (1907-08), die das mehr vegetative Badeleben am Ufer der Teiche und unter den Bäumen des alten Parks in Formen einfangen, die leicht und offen zu sein scheinen und in Wirklichkeit das gelöste Spiel freier Körper mit wenigen kennzeichnenden Abkürzungen restlos ausdrücken. Nicht wie es Degas gemacht hätte, dem Sonnenlicht folgend, sondern der Vielfältigkeit der Bewegungen.

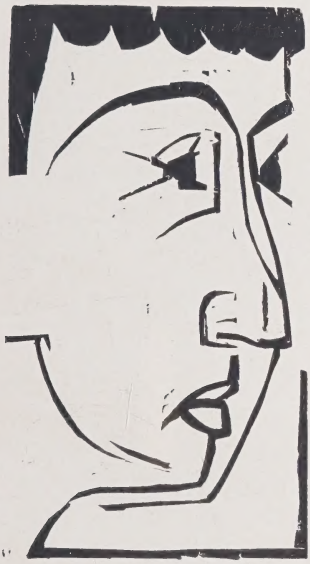
Diese Studien setzt Kirchner auch in der zweiten Epoche fort, und auf Fehmarn, wo er sich den Sommer 1912 und 1913 aufhält, hat er, dem Bewegungsspiele badender Menschen folgend, ein

reiches Material gesammelt. Man kann nie genug Form in sich bekommen, so hat er damals gedacht, und so denkt er noch heute. Es sind Notizen von einer Kürze und Schlagfertigkeit dabei, vor allem bei den „Badenden", daß man annehmen muß, Kirchner habe sie ohne abzusetzen hingeschrieben. Zufällige Wirkungen gibt es aber nicht einmal hier, es sind im Gegenteil Stücke darunter von überraschender Strenge des Aufbaues. Die häufige Dreigliederung bei diesen Blättern kommt dabei weder aus der Natur noch aus einer Absicht, sie ist das Resultat einer nie ruhenden Auseinandersetzung mit der Umwelt, die ihre hinter der Oberfläche ruhenden Gesetze nur dem verrät, der sich immer erneut darum bemüht. Auf ähnlichem Wege mag Hodler zu seinen Einsichten in die Natur gekommen sein, die er als Parallelismus,

Eurhythmie und Permanenz formulierte, nur daß er bereitwilliger als Kirchner einmal gewonnene Erfahrungen zu Stilgesetzen für sich erhob. Die Landschaften aus diesen Jahren zeigen eine ähnliche Vereinfachung, sie suggerieren nicht durch Andeutung und Weglassen, sondern formulieren sinngemäß den Tatbestand. Die Fehmarnküste 1912 (Tafel 37), die Parklandschaft aus dem Taunus 1915 (Tafel 62) sind Beispiele, während ein Stadtbild, wie der „Wittenbergplatz" 1915 (Tafel 66), in der Struktur zu den Straßenszenen hinüberführt, die Tempo und Rhythmus der Großstadt in einem Formbild spiegeln, gegen das Pariser Boulevardbilder wie freundliche Idyllen aussehen. Kirchners Scharfsichtigkeit reizte das zwangsläufige Sichschneiden und Aneinandervorbei von Menschen, die Physiognomie der Straße, hinter der

ein Ordnungsgesetz bildend zu stehen scheint. In den räumlichen und spannungsmäßigen Beziehungen der Gestalten zueinander, in der Verschränkung der Bewegungen ist kein Zufall, man glaubt den Anstoß dieses Ablaufs zu erkennen.
Es liegt in der Unerbittlichkeit der Straßenszenen etwas Gespenstisches, als verdankten sie ihr Dasein der freien Phantasie. Wo die Gestaltung auf letzte Wahrheit geht, wird wohl stets die Entfernung zwischen dieser und jener Welt sich verringern, und deshalb ist ein Blatt wie die frei erfundene „Pantomime" den Straßenszenen so nahe. Diese Zeichnung scheint ungegenständlich zu sein, so heftig leitet der Affekt die Hand, und umrißlose Strichlagen verschiedener Richtung und spinnenhafte Linien neigen sich als unheimliche Körper zueinander. 1915 hat Kirchner in der „Verbindung", die auch als Gemälde existiert, eine reine Vision gestaltet, Mann und Frau vor ihrer eigenen Projektion in die Zukunft. Sehr einfach in den Mitteln, klare Federstriche mit Wasserfarben getönt und in der ganzen Haltung schon auf die Schweizer Zeit hindeutend.
Die Bildniszeichnungen nehmen in den mittleren Jahren an Bedeutung zu. Sie führen über die früheren insofern hinaus, als sie in der Analyse der geistigen Haltung des Porträtierten gerechter werden und gleichzeitig in den formalen Mitteln freier, handschriftlicher, von der naturorganischen Beschaffenheit losgelöster. In einem Kopf wie dem Döblins (Tafel 46) entsteht der Eindruck dieses Schriftstellers nicht durch Verstärkung der als geistig empfundenen Züge, die Formen des Auges, der Stirn verwandeln sich in Zeichen Kirchnerscher Erfindung, in graphische Analoga. In dieser Beziehung ist Kirchner noch weiter gegangen,

er hat 1916 einige Porträts gezeichnet, wo nicht nur die Einzelheiten zur Hieroglyphe werden, sondern die Gesamtform.
Die Jahre in der Schweiz haben für Kirchner, der dort von schwerer Krankheit genas, Ausreife und neuen Anfang gebracht. Das Leben in der Natur und unter einfachen Menschen machte ihn



selbst einfach und gab ihm den Mut, alles noch einmal neu zu sehen und zu formen. Nicht als ob er ein anderer geworden wäre, er brauchte nichts zu verleugnen und aufzugeben, aber er übersah in der Einsamkeit des neuen Lebens die Welt von einer anderen Warte, und manche Maßstäbe änderten sich. Rein stofflich nehmen unter den Zeichnungen der letzten Epoche Darstellungen der Berglandschaft, der Bauern bei ihrer Arbeit und bei der Unterhaltung, der Hirten mit ihren Herden einen breiten Raum ein. Daneben finden sich als Weiterführung der Badenden aus der Moritzburger und der Fehmarnzeit wiederholt nackte Menschen im Bergwald und im Bach. Das ist keine Verengerung des Bezirks, denn ganz abgesehen davon, daß es noch zahlreiche Aufzeichnungen anderer Art gibt, Köpfe, Gestalten, Tiere, Interieurs, freie Erfindungen, enthalten die Zeichnungen aus dem Schweizer Leben einen Reichtum menschlicher Beziehungen wie die keiner anderen Epoche. Formal steht Kirchner jetzt jeder Aufgabe noch unbefange-

ner gegenüber und entwickelt, ohne sich zu wiederholen, die für jeden Fall notwendige Sprache. Der aufs äußerste gespannte Strich der mittleren Zeit läßt im „Tangotee" 1920 (Tafel 81) und einigen Bauerngruppen ein zwingendes Formbild entstehen, der breitere, schmiegsamere Kreideumriß ein entsprechendes in dem „Wiesenweg" 1919 (Tafel 76) und dem Geschwisterpaar 1919 (Tafel 77). Die breiten Tuschzeichnungen mit Feder und Pinsel folgen der Natur zuweilen auf Wegen, wo die Einfachheit symbolhaft wird, wie bei den alten chinesischen Tuschbildern („Bergwald" 1917, Tafel 69); der Farbstift verbindet bei den „Badenden in Felsen" 1923 (Tafel 97) die Gelöstheit der Farbe mit der Eckigkeit geschnitzter Figuren. Und in den Bleistiftaquarellen leben

die Dinge von sich ergänzenden Andeutungen aus durchsichtigen Farbflächen und rasch vorzeichnenden feinen Umrissen („Nackte Mädchen im Bergwald" 1920, Tafel 89).

Es geht nicht an, aus den letzten Arbeiten einen endgültigen Stil herauszulesen, dazu ist Kirchner viel zu sehr mittendrin. Man kann nicht mal mit Sicherheit sagen, wohin der Weg geht; für Kirchner führen alle Wege aus dem Leben zur Kunst, und schaffend straft er jede Hypothese Lügen. Der Kopf eines alten Bauern 1917 (Tafel 70) hat im zeichnerischen Vortrag eine geradezu landschaftliche Verwitterung der Physiognomie, das Blatt „Bergwald" 1917 eine fast menschliche Bestimmtheit des Ausdrucks; die Form enthält dabei ein elementares Einfühlungser-

lebnis. Das steigert sich und kehrt 1923 in dem „Sertigtal im Winter" (Tafel 99) mit einer gewissen Andacht wieder. Die Gruppen arbeitender oder sich unterhaltender Bauern unterscheiden sich von früheren mehrfigurigen Darstellungen durch einen mehr epischen Unterton. Den zur Vertikalen drängenden dramatisch rhythmischen Straßenbildern entsprechen in der Schweiz Zeichnungen, die in ihrer ausgesprochen horizontalen Gliederung und Zusammenfassung in der Fläche wie Studien zu Wandbildern aussehen. Es hat den Anschein, als dränge die schöpferische Leistung im Bereich der bildenden Kunst immer wieder zur vollen Verbindung mit der Raumfläche als der letzten Möglichkeit des Stils, zur Monumentalmalerei. Studien, wie „Lagernde Bauern am Abend" 1919 (Tafel 74), „Bäuerinnen auf der Alp" 1919 (Tafel 78) würden sich auf die Wand übertragen lassen, ohne daß an ihrer Struktur das Geringste zu ändern wäre. So innerlich groß ist die Aufreihung und Überschneidung der Gestalten in diesen auf kleinen Formaten sich zusammendrängenden Kompositionen. Die Figuren allein bilden dabei ohne jede architektonische oder landschaftliche Hilfskonstruktion das Gerüst des Flächenbaues. Nach dieser Seite hin scheint augenblicklich die reifste Kraft Kirchners zu drängen. Die „Badenden" (Tafel 97) und die Absteigenden Hirten 1923 (Tafel 96) geben nach der Seite des Malerischen einen ergänzenden Hinweis. Wenige spektrale Farben würden voraussichtlich der Formklarheit des Baues sich verbinden.

Ein Blatt wie der „Alptanz" 1918 (Tafel 73) ist mit den im Dunkel neben der Lichtöffnung stehenden beiden Frauengestalten im Gegensatz zu diesen Arbeiten unheimlich und setzt die Linie der Phantasieschöpfungen fort, die Kirchner im steigenden Maße be-

schäftigen. Wie hier Ölkreide und Feder eine schwebende Ungewißheit, ein Zwielicht des Ausdrucks schaffen, ist ebenso einfach wie erschöpfend. Es existieren aus den letzten Jahren noch man-

cherlei Versuche in dieser Richtung, auch solche, zu denen Lektüre angeregt hat, und es ist nicht unmöglich, daß diese Bemühungen eines Tages der Buchillustration zugute kommen werden. Die Holzschnitte zu Georg Heyms „Umbra vitae" sind auf diesem Wege entstanden.

Das gesamte Material aus 25 Jahren gibt klare Aufschlüsse über Kirchners Verhältnis zur Natur, über das Wesen seiner formalen Gestaltung und über das Ausmaß seiner künstlerischen Persön-

lichkeit. Von Anfang an ist Kirchners Schaffen der Natur in allen ihren Erscheinungsformen sehr nahe. Und nur das Mißverständnis jeder lebendigen Kunst gegenüber, daß die Art und der Grad ihrer Abstraktion Sache einer Konvention sei, hat auch bei Kirchner Unform festgestellt, wo das Werden einer unserer Zeit ent-

sprechenden wesentlichen Form sich ankündigte. Man sah Willkür, wo ein Gesetz wirkte. Kirchner steht bereits bei den ersten Versuchen der Natur unbefangen gegenüber. Er sieht sie weder

mit den Augen seiner unmittelbaren Vorgänger, noch mit denen eines seiner Zeitgenossen, sondern mit seinen eigenen, und höchstens vor den Werken der sogenannten Primitiven findet er eine Bestätigung der Sicherheit seines Instinkts. Wenn es eines Beweises der Naturgemäßheit seiner Einstellung zur Umwelt bedürfte, so brauchte man nur die Zeichnungen anzusehen, welche die Beziehungen zwischen Mann und Frau zum Gegenstand haben, um zu erkennen, daß kein Vorurteil sein Erleben trübt. Selbst ungeteilt und ganz nimmt er das Ganze der Natur in sich auf. Nicht die äußere Gesamterscheinung, die jede Tatsache aufsaugt und teppichhaft verwirkt, nicht das bloße Gerüst, das die Hälfte des Lebens um der Form willen draußen läßt, sondern das verborgene innere Leben, das in jedem Baum ebenso steckt wie im Gesicht des Menschen und das sich nur dem mitteilt, der eins ist mit der Natur und in ihr lebt. Daß man den Kopf eines Menschen auf viele

Arten richtig sehen kann, wird niemand bestreiten, doch das hinter den Gesichtszügen liegende eigentlich Physiognomische wird sich nur den Wenigen erschließen, die den Zusammenhang der Teile erkennen und deuten. Hinter der realen liegt die unsichtbare Wirklichkeit, die nach Kirchner sich nur dem öffnet, der am Entsagen selbst das Unsichtbarsein lernte, der ohne Begehren ist und einsam durch das reine Wollen. Intuitiv findet er das wahre Gesicht der Dinge und stellt es dar, und zwar im direkten Verhältnis zum Grade der Beziehungen, die er zu ihnen hat. Da fällt manches, was nur Schale war, manches tritt zutage, was unwichtig erschien. Und alles hat nur Bestand im Bild, soweit es eingeschmolzen ist in der Wärme seiner sachlichen Anteilnahme. Nur so erklärt sich die scheinbar eigenwillige Veränderung der Einzelformen und der dinglichen Zusammenhänge. Sie geht nie von theoretischen Erwägungen aus, sondern von Einsichten in die Natur. Nicht solchen die korrigieren, sondern solchen die begreifen wollen. Auch die Proportionen ändern sich, ein Kopf kann sehr wohl die Gestalt beherrschen, ein Auge den Kopf. Es ist, als wenn eine neue Wertlehre die Akzente innerhalb der Erscheinungswelt verschöbe. Stets entwickelt sich die Einzelform aus dem Ganzen, sie ist nicht an sich da, sie ergibt sich aus dem Zusammenklang. Ihre Existenz erscheint bestimmt durch ein Lebensgesetz, das aus dem Ganzen das Einzelne bildet. Kirchner zeichnet rasch und kühn auf, damit von der ersten Vision bei der Gestaltung nichts verloren gehe, und in der Tat gelingt es ihm immer, die entscheidenden Formen und Farben dieser ersten Vision festzuhalten. Es ist kein Zweifel, daß er in den Schweizer Jahren in der reinsten Verbundenheit mit der Natur gelebt und

aus einem völligen Einklang mit ihr geschaffen hat. Nicht als ob die sichtbare Form deutlicher als vorher sein Schaffen angeregt hätte, aber das Ergebnis ist jedesmal ein so vitales Konkretum, daß man die Empfindung hat, ein Analogon zur Natur vor sich zu haben, dessen Gesetze nur in einer höheren Ebene als der der Wirklichkeit verlaufen. Selbst für seine Phantasieschöpfungen trifft das zu. Die Chinesen erzählen in ihren Künstlergeschichten wiederholt, wie große Meister vor der Ausführung eines Auftrags sich in die Einsamkeit einer schönen Landschaft zurückgezogen hätten und von da mit neuen Kräften zurückgekehrt seien. Wenn die Erzählungen erfunden sein sollten, so beweisen sie zum mindesten einen großen Kunstverstand: im Einklang mit der Natur sein ist für den Chinesen der Anfang aller Kunst und aller Weisheit. Wir haben diesen Einklang verloren, und nur ganz wenige Künstler vermögen uns in ihren Werken eine Ahnung davon zu geben.

Und noch ein anderes wußten die Chinesen. Wort und Bild, sagt Sung Lien, sind Zeichen des Geistes, sie sind aus gleichem Ursprung, sind verschwistert und eines Sinnes. Schreiben und Malen sind nicht getrennte Künste – ihr Anfang war ein und derselbe – sind Wege, die verschiedene Strecken gehen und doch zu demselben Ziele führen. Geistige Wahrheit ist tief und weit und schwer zu begreifen. Ohne Worte wäre es unmöglich, ihre Lehre auseinanderzusetzen, ohne Bilder könnte ihre Form nicht geoffenbart werden. Worte erklären das Gesetz, Bilder bezeichnen die Beziehungen. Das Formbild Kirchnerscher Zeichnungen hat handschriftliche Züge, und es gibt Blätter, die in der wörtlichen Bedeutung des Ausdrucks hingeschrieben sind. Wenn bei uns

nicht ausschließlich das Buchstaben- und Worteschreiben, sondern gleichzeitig ebenso nachdrücklich das Aufschreiben der Dinge gelehrt würde, gäbe es sicher nicht so viele Analphabeten im Bezirk der Kunst. Sie bleibt für die meisten schwer zugänglich, weil Wort und Anschauung von entgegengesetzten Polen aus nahegebracht werden. Für die Chinesen besteht eine Tuschzeichnung aus Wort und Bildzeichnung, und in ihrem Formcharakter besteht kein unvereinbarer Gegensatz. Für Kirchner sind Druckseiten mit Holzschnitten ebenso eine selbstverständliche Einheit von Buchstaben und Bild, und wenn auch der Charakter des Holzschnittes an sich der Letter nähersteht, so beweist diese Tatsache wenigstens sein Gefühl für die Einheit alles Graphischen, d. h. des Aufschreibens und Aufzeichnens.

Es ist klar, daß Kirchner seine Beziehungen zur Natur, seine Einsichten, seine Visionen nicht anders als mit Mitteln ausdrükken kann, die ebenso persönliches Eigentum sind wie jene, und daß mit der Vertiefung der Intuition eine solche der Mittel und ihrer Anwendung Hand in Hand geht. Seine Zeichnungen sind zu lesen, und es gibt keine Stellen, auf denen das Auge ruhen dürfte, bevor es die Summe aller Striche aufgenommen hat. Es gibt keine Stücke, die man für sich genießen kann, jeder Teil ist nur verständlich innerhalb des Formzusammenhangs, so wie eine Wortgruppe innerhalb eines Gedichtes ihren Sinn nur dem verrät, der sie als Teil eines Unzerteilbaren begreift, der Rhythmus und Melodie mithört und zwischen den Worten und Zeilen das Nichtgesagte und doch Vorhandene herausliest. In den Zeichnungen bezieht sich eins auf das andere, und sogar das Weiß, die offene Fläche des Papiers, nimmt an der Formung teil. Wie in einer Fuge die einzelnen Takte verzahnt sind, sodaß nach der Aufstellung des Fugenthemas nicht einer willkürlich ist, so besteht bei Kirchners Zeichnungen kein Nebeneinander, sondern ein Ineinander der Darstellungsmittel. Wie diese beschaffen sind, hat erstmalig L. de Marsalle in seinen Aufsätzen über Kirchner beschrieben. Marsalle zeigt, wie die Naturformen in einfache Flächenformen gebracht sind, die wie Hieroglyphen dem Beschauer ihre Bedeutung suggerieren. Nicht in dem Sinne, als ob für dieselbe Sache dieselbe Hieroglyphe wiederholt würde; es gibt für den Künstler eine Sache niemals zweimal, und derselbe Gegenstand ist bereits in der Wiederverwendung ein anderer, da er schon einmal durch die Gestaltung des Künstlers hindurchgegangen ist. Jeder Fall verlangt die ihm gemäße eigne

Form. Diese Hieroglyphen sind, isoliert betrachtet, oft an der Grenze des Abstrakten und verleugnen die Abstammung von der

persönlichen Phantasie des Künstlers in keiner Weise, im Zusammenhang aber von größter Vitalität und Sinnlichkeit. Sie verdanken ihre Entstehung keiner bewußten Formabsicht, keiner Theorie, sonst würden sie auch in ihrer Verbindung ohne Leben

bleiben; sie sind nichts anderes als das Resultat eines aus intensivem Naturstudium gewonnenen Abkürzungsverfahrens und nehmen infolgedessen von Jahr zu Jahr an Überzeugungskraft zu. Im gleichen Maße wie Kirchners Verhältnis zur Natur sich vertieft, wächst der Reichtum und die Vielgestaltigkeit dieser symbolhaften Ausdrucksweise, die noch keineswegs erschöpft ist und immer neue Wege erschließt. Diese Zeichensprache ist bereits in den ersten Anfängen Kirchners zu erkennen, sie scheint aus dem Holzschnitt herausgewachsen und allmählich auf die übrige Graphik, die Handzeichnung und das Bild übergegangen zu sein.

In der Frühzeit ist die Abkürzung, die Versinnbildlichung des Wesentlichen nicht durch Mittel erreicht, die im einzelnen aufbauend sind, da ist das Ganze eine Art symbolhaften Zeichens, eine Art Hieroglyphe, welche die Fülle der Beziehungen ordnet, sodaß der Eindruck entsteht, als sei kein Durcheinander, sondern ein planvolles Gegeneinander da. Ein Körper, ein Baum, ein Tisch ordnet sich in seiner Form bis zur bloßen Andeutung seiner Existenz dem Ausdruck des Kräftespiels unter. Wo es sich um Einzelfiguren oder Dinge handelt, bleiben nur die charakterisierenden Empfindungslinien. Anfänge seiner späteren Schriftsprache finden sich z. B. im Mund des „Traurigen Kopfes" 1906.

In der zweiten Epoche der Berliner Zeit und später finden sich zahlreiche Blätter, deren Strichsystem wie ein Drahtnetz aussieht. Man nimmt auf ihnen kaum ein anderes Formelement wahr als die Linie, die nach einem besonderen Gesetz geordnet erscheint, man könnte es Gesetz der Spannung nennen. Wie in Tönen und Farben, kann man in Spannungen erleben. Für den

tänzerischen Menschen wird alles, auch die Landschaft z. B., eine Quelle von Spannungsgefühlen, aus denen heraus er schafft. Diese Empfindung ist uns fremd geworden, sie ist nur in Bewegungskulturen lebendig, heute noch bei den Naturvölkern. Als mathematisches Ordnungsgesetz ist uns das Spannungsgesetz noch vertraut. Die Kristallbildung unterliegt ihm, und wir wenden es auch in der Analyse organischer Formen an, des Blattes, der Verästelung eines Baumes, des menschlichen Körpers. Daneben wissen wir heute von Gesetzen, die über die Lebensvorgänge organischer Körper, über die ihnen innewohnende Zielstrebigkeit, über die Energie, die in jedem Keime wohnt, Aussagen machen. Die Welt, das Leben sind erfüllt und geformt von solchen Spannungsenergien; in jedem Menschen wirken sie, aber nicht in jedem werden sie schöpferisch. Unbewußt scheinen sich diese Zusammenhänge und Ordnungen bei Kirchner auf den Stil, den Charakter der Zeichnung übertragen zu haben, in einer Zeit und an Orten, wo das Leben in blinde, hundertfach durchkreuzte und potenzierte Zielstrebigkeit aufgelöst erschien, auf den Straßen Berlins, an allen Plätzen menschlicher Zusammendrängung und triebhafter Gier. Eine Form entsteht, die diese Äußerungsform des Weltwillens in sich trägt und die dem Willen des Objekts zuwiderzulaufen scheint, in Wirklichkeit aber seine Bedingtheit wahrheitsgemäß freilegt. Es gibt noch aus der aller-

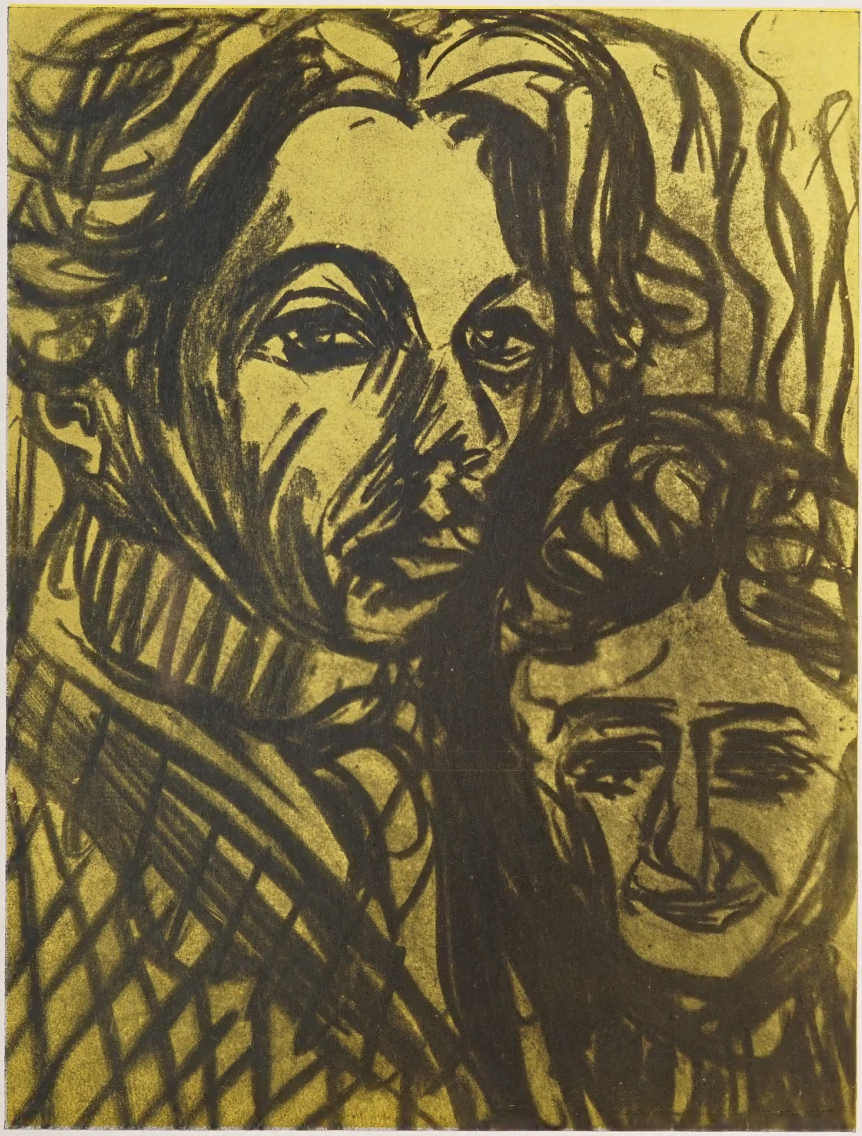
letzten Zeit vereinzelt Arbeiten, die diesen Charakter haben, aber jetzt scheint er etwas anderes zu bedeuten, nicht Zwang, sondern Spiel. Der Formenreichtum Kirchners ist damit nicht erschöpft. Wenn kein Blatt dem andern gleicht, so fängt keine Analyse die Verschiedenheit der Gestaltung ein. Nur dies wäre noch zu sagen, daß von Jahr zu Jahr die Zeichnung ein immer feineres Instrument seiner künstlerischen Mitteilung wird und daß die Welt sich immer mehr in ihr vergeistigt.

Von Kirchners Arbeiten geht eine Wirkung aus, die die Oberfläche des Lebens vergessen läßt. Kirchner dringt in das Wesen der Dinge ein und gibt ihnen ein neues Leben in den Symbolen seiner Darstellung. Diese ist so unbedingt, so aus sich heraus lebend, daß man von Urbildern, nicht Abbildern sprechen muß, sie sind nicht nur geschaffen, sondern selbst wieder schöpferisch. Wenn Kirchner sagt: Die Form des Bildes werde zum Werkzeug im andern Menschen, das zweite Bild an seiner Seele zu erzeugen auf Grund des ersten, dem der Maler all seine Kraft und Liebe gab, so ist er sich selbst der schöpferischen Wirkung seiner Werke bewußt. Die heutige Kunst hat nicht viele lebenzeugende Kräfte dieser Art; wo sie aber in Erscheinung treten, gehen sie wie bei Kirchner von einem Menschen aus, der ohne nach rechts oder links zu schauen, nach dem ihm eignen Gesetz seinen Weg ging, lange mißverstanden und endlich erkannt als einer von den Wenigen, die für unsere Zeit Zeugnis ablegen werden.

TAFELN

1. Die Geliebte Kohlezeichnung 1899

2. Das Paar Kohle 1901



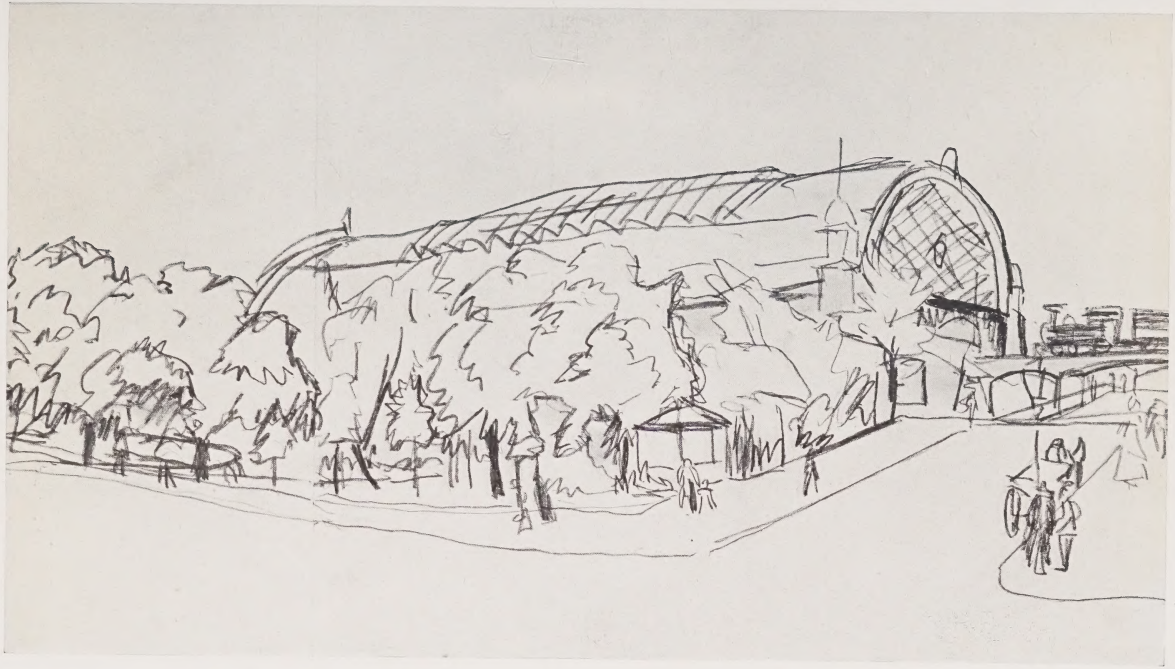
3. Kühe unter Bäumen Bleistift 1902

4. Negergruppe Buntstift 1903

5. Liebespaar Feder 1903

Ц. Ц. Тишкина
03

6. Bahnhof Wettinerstrasse, Dresden Bleistift 1903

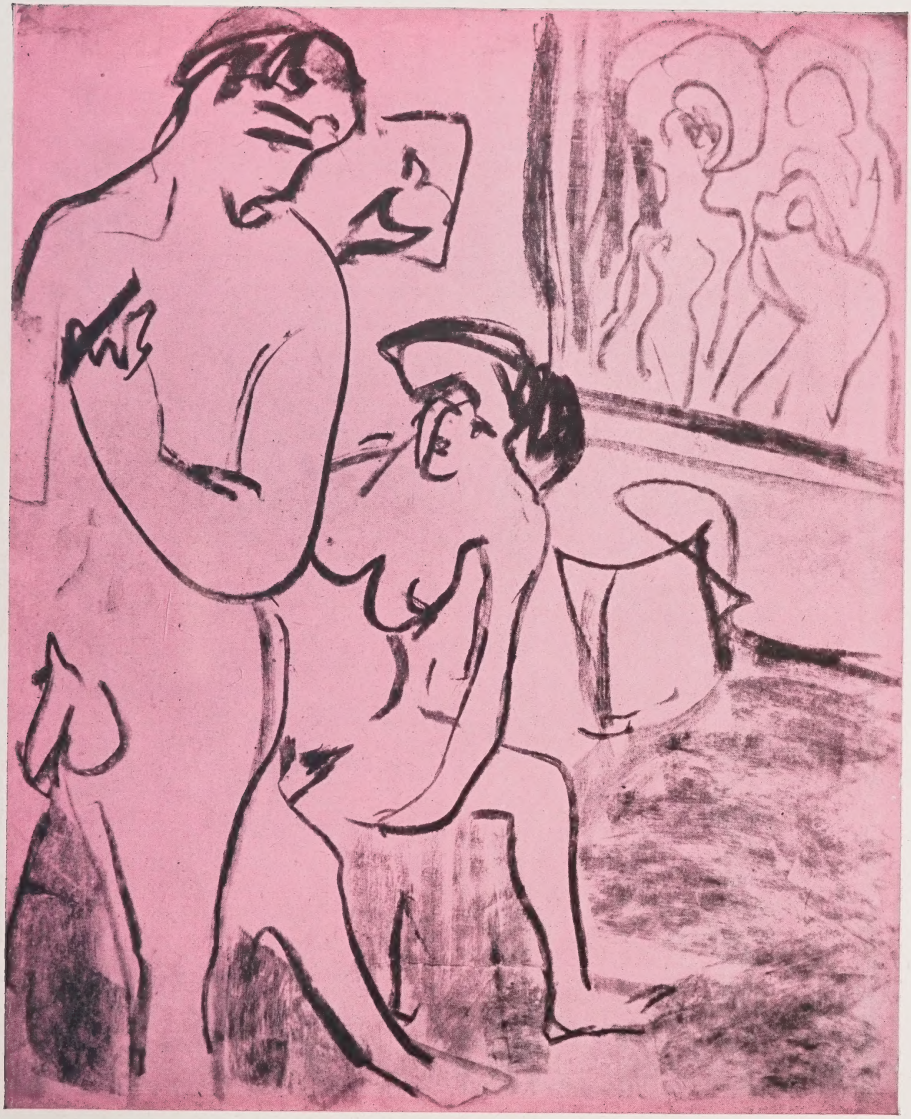


7. Drei junge Mädchen im Zimmer Pastell 1904

8. Spielende Affen Kohle 1904

9. Drei nackte Mädchen im Raum Kohle und Aquarell 1904

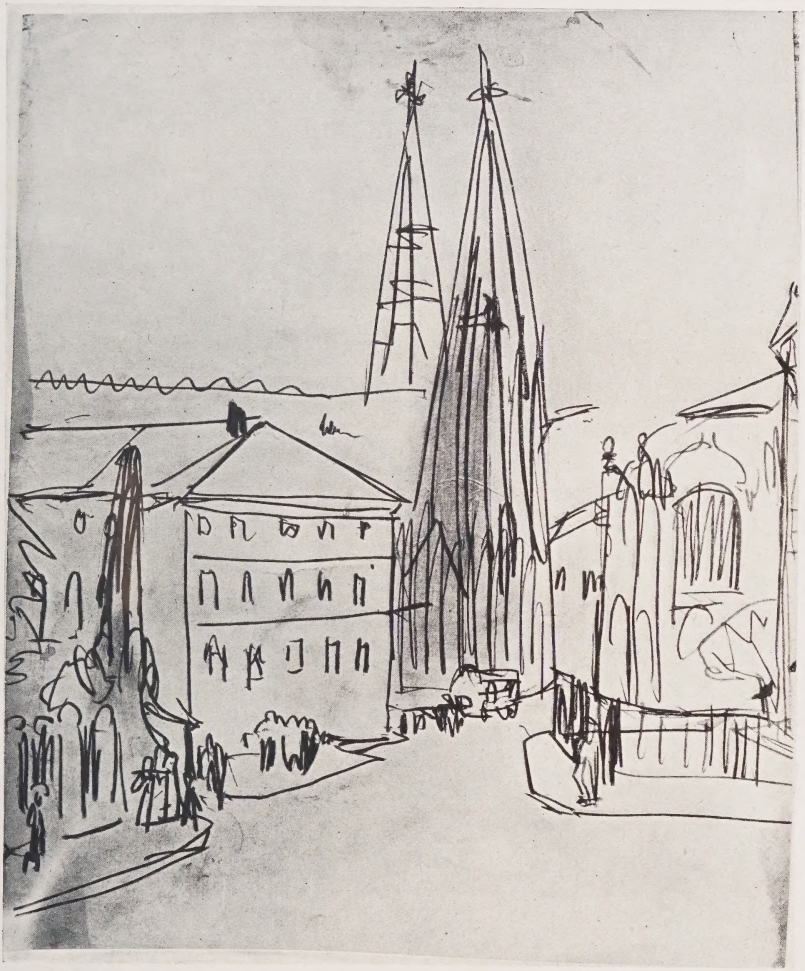
10. Badendes Paar Kohle 1904



11. Bordell Feder 1905

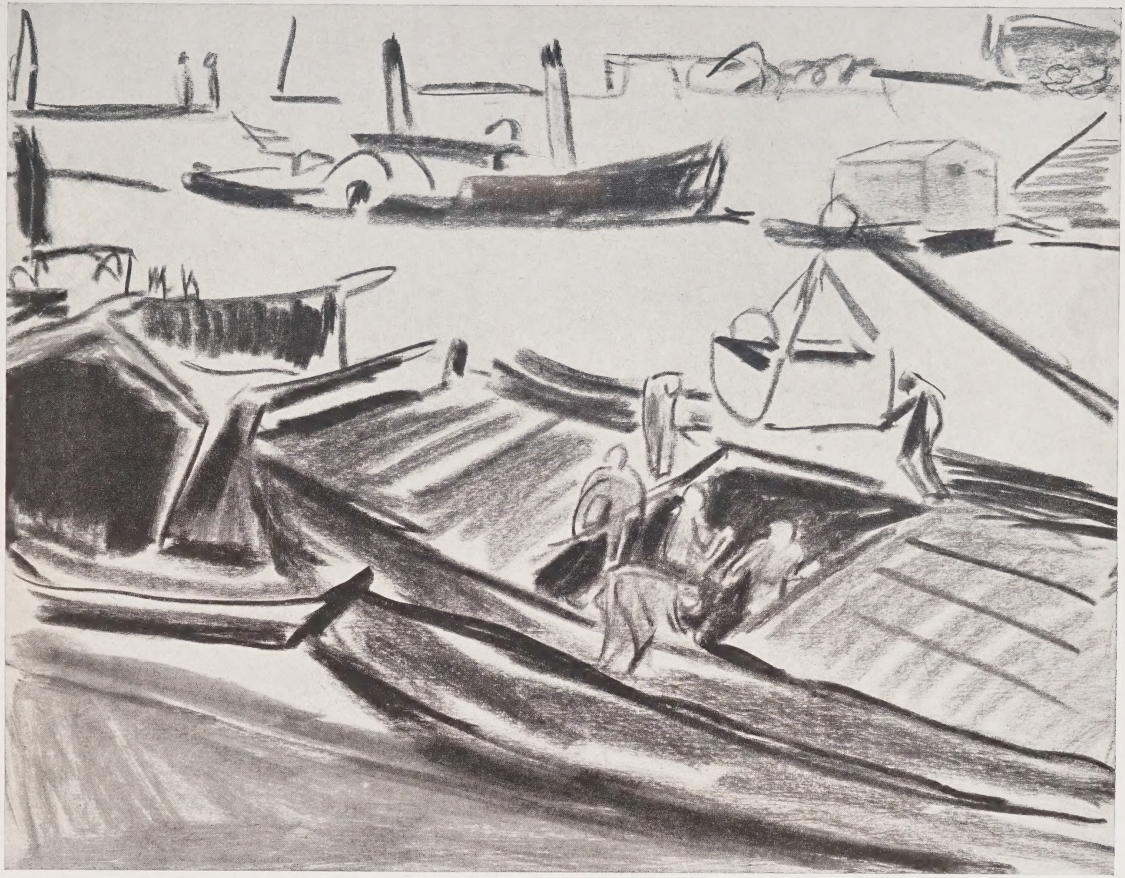
12. Kokotten im Café Pastell 1905

13. Sophienkirche Dresden Bleistift 1905



14. Nacktes Paar Rot-Blaustift 1905

15. Elbzillen Ölkreide 1905



16. Masken Feder 1906

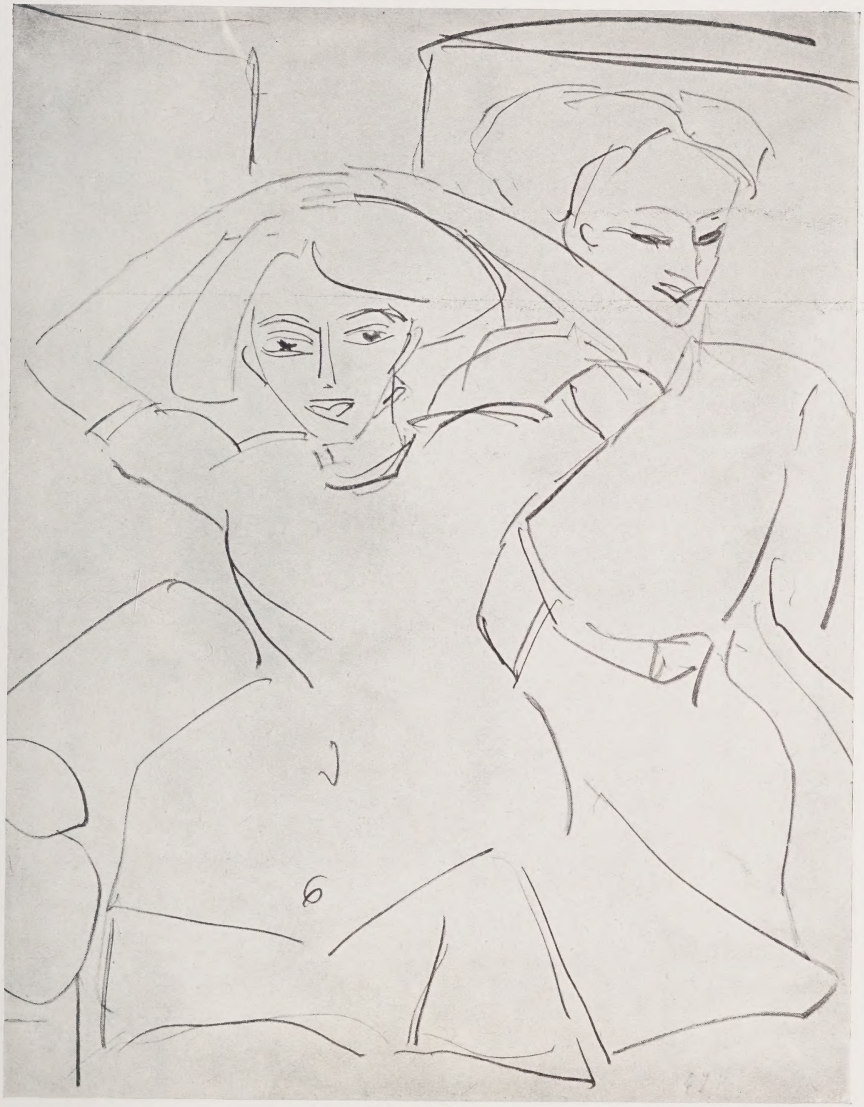
17. Palais im Grossen Garten Aquarell 1906

18. Mädchenkopf mit Halbmaske Kreide 1906

19. Trauriger Kopf Kohle 1906

20. Tanzende Paare Bleistift 1906

21. Zwei Mädchen im Hause Bleistift 1906



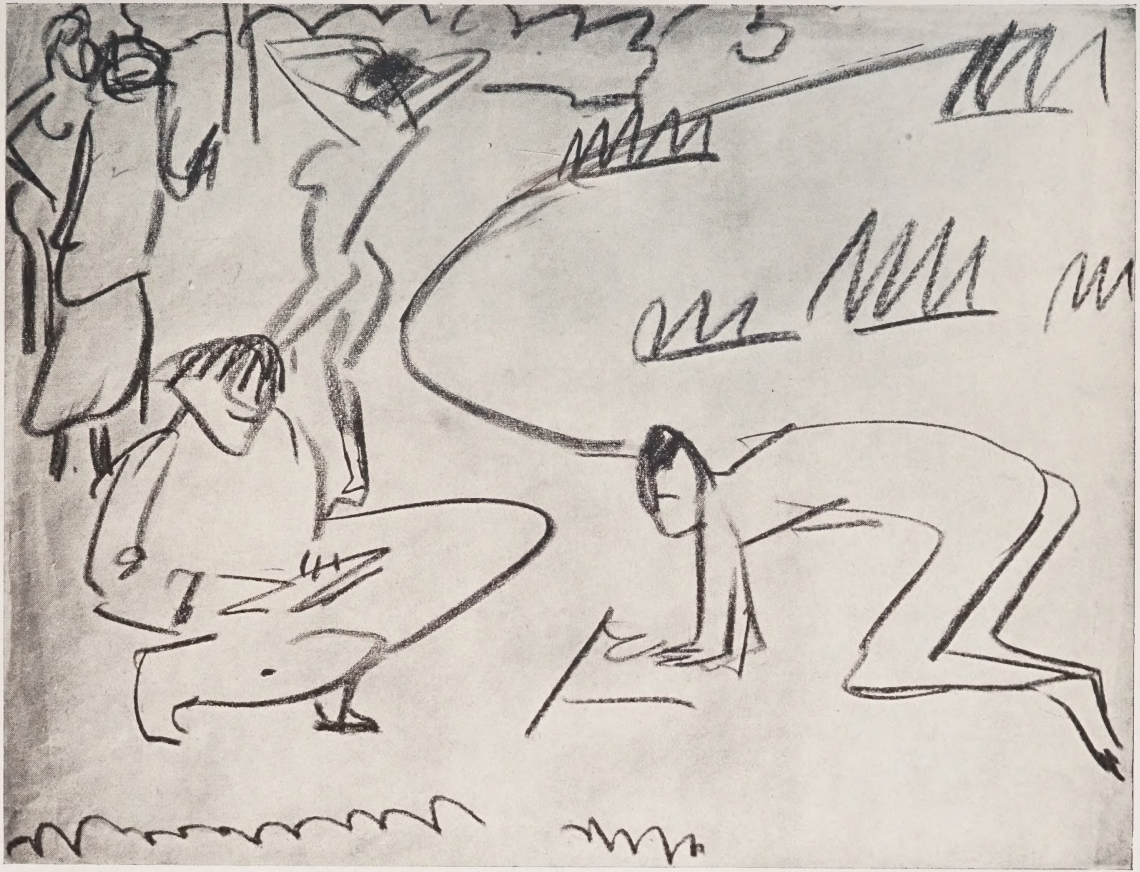
22. Tanzpaar Feder 1906

23. Spielende nackte Mädchen Bleistift 1907

24. Laufende Badende, Moritzburg Kreide 1907

25. Stepptanz Aquarell 1908

26. Badende und Maler, Moritzburg Kreide 1908



27. Amerikanische Tanzpaare Feder 1908

28. Böhmischer Zirkus Aquarell 1909

29. Segelboote auf dem Müggelsee Aquarell 1910

30. Badendes Paar in Tube Bleistift 1911

31. Orientalischer Tanz Bleistift 1912

32. Damenporträt Blaustift 1912

33. Pantomime „Die Rache der Tänzerin“ Bleistift 1912

34. Zwei nackte Mädchen am Ofen Aquarell 1912

35. Mädchenkopf Gerda Bleistift 1912

36. Paar in Unterhaltung Feder 1912

37. Fehmarnküste Kreide 1912

38. Frau am Meer Buntstift 1912

39. Die Schaukel Bleistift 1912

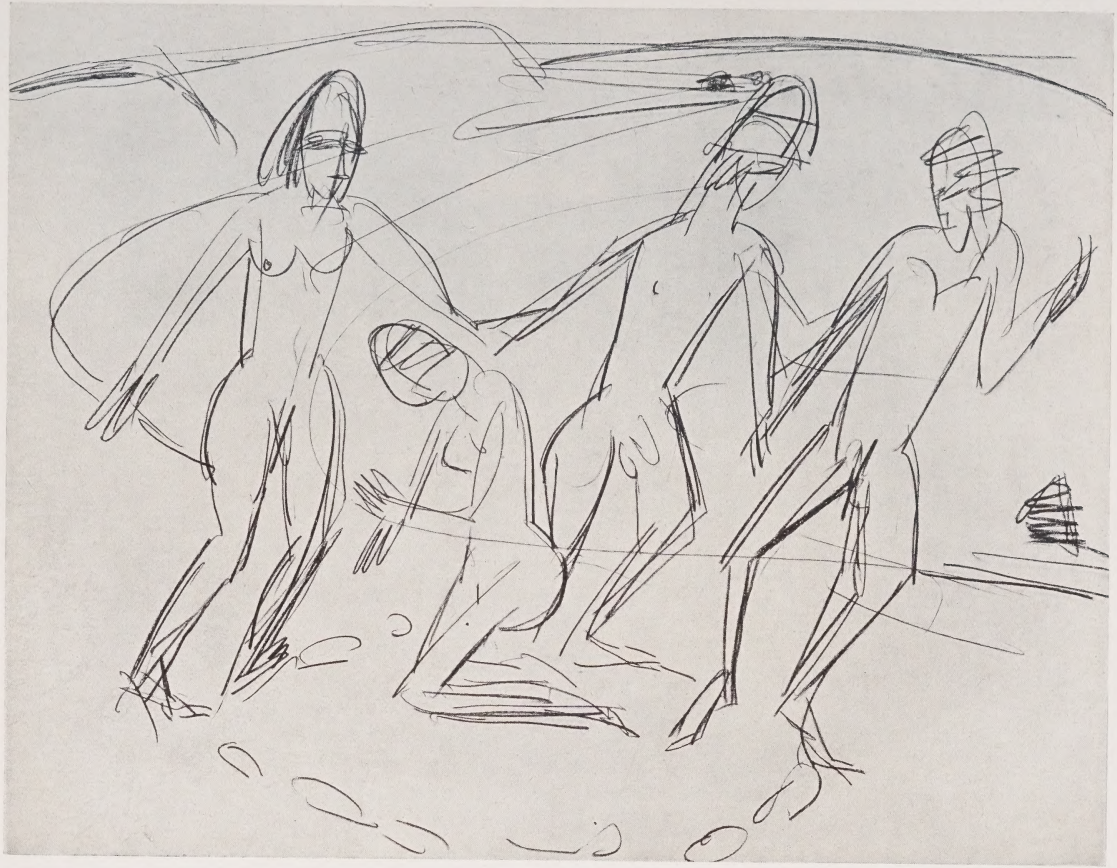
40. Schlafender Bube im Gras Kreide 1912

41. Meeresküste im Sturm Kreide 1912

42. Segelboot Bleistift 1912

43. Fehmarnstrand Aquarell 1912

44. Spielende nackte Mädchen am Strande Bleistift 1912



45. Halbakt Kreide 1912

46. Dr. Döblin Buntstift und Bleistift 1913

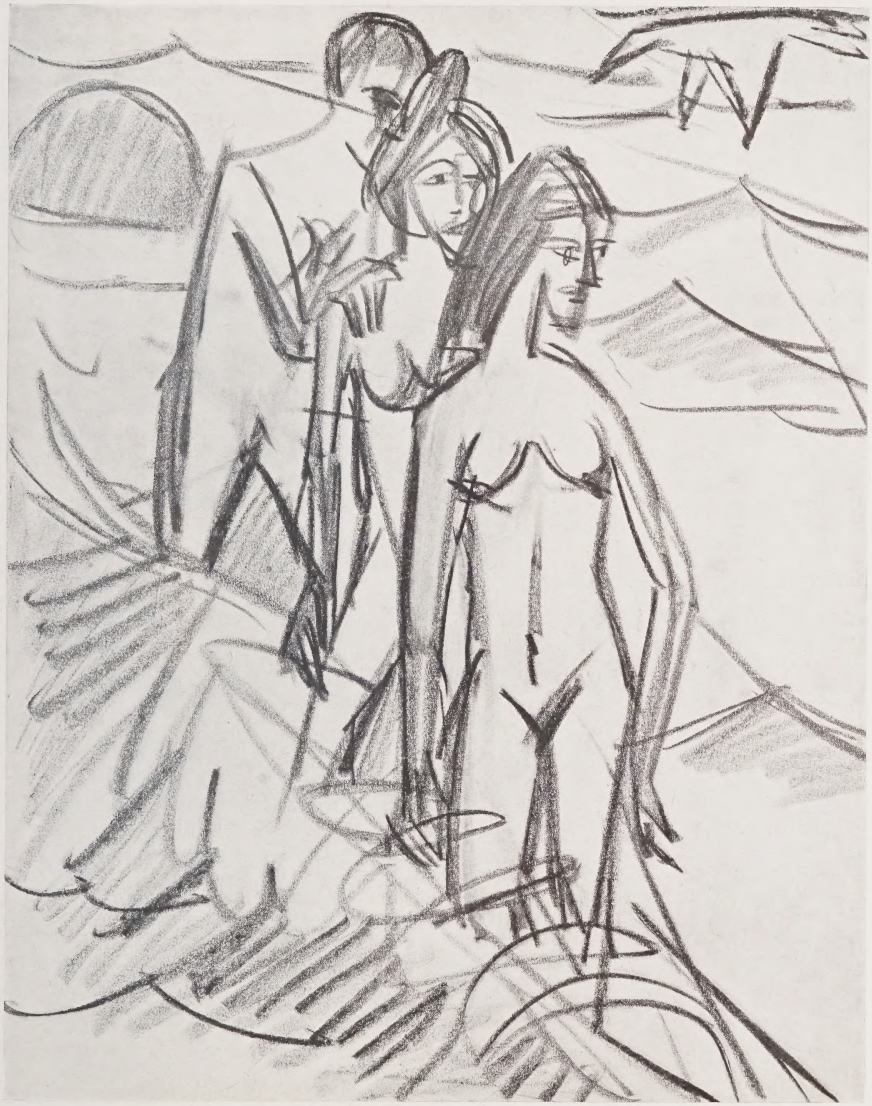
47. Strassenszene Feder 1913

48. Strassenszene Pastell 1913

49. Badende am Strande Feder 1913

50. Taubenjäger Bleistift 1913

51. Drei Badende in Wellen Kreide 1913



52. Zwei Kokotten auf der Strasse Pastell 1913

53. Zwei nackte Mädchen auf Bett Buntstift und Kohle 1913

54. Wannseebahn Feder 1914

55. Nackte und bekleidete Frau Kohle 1914

56. Strassenszene Bleistift 1914

57. Blaue Artisten Pastell 1914

58. Holzfuhre Feder 1914

59. Schachspielende Offiziere Blei und Feder 1915

60. Szene aus 1001 Nacht Feder und Buntstift 1915

61. Maler und nackte Frau Pastell 1915

62. Sanatorium im Taunus Kreide und Buntstift 1915

63. Waldweg im Taunus Kreide und Buntstift 1915

64. Sägemühle im Taunus Bleistift 1915

65. Die Verbindung Feder und Aquarell 1915

66. Wittenbergplatz in Berlin Feder 1915

67. Absteigende Kühe Kohle 1917

68. Bauern auf der Alp Feder, Kreide und Buntstift 1917

69. Bergwald Blei und Feder 1917

70. Alter Bauer Feder und Bleistift 1917

71. Spinnerin Bleistift 1918

72. Ziegenherde Blei und Feder 1918

73. Alptanz Kreide und Tusche 1918

74. Lagernde Bauern am Abend Kreide 1919

75. Kühe im Stall Feder 1919

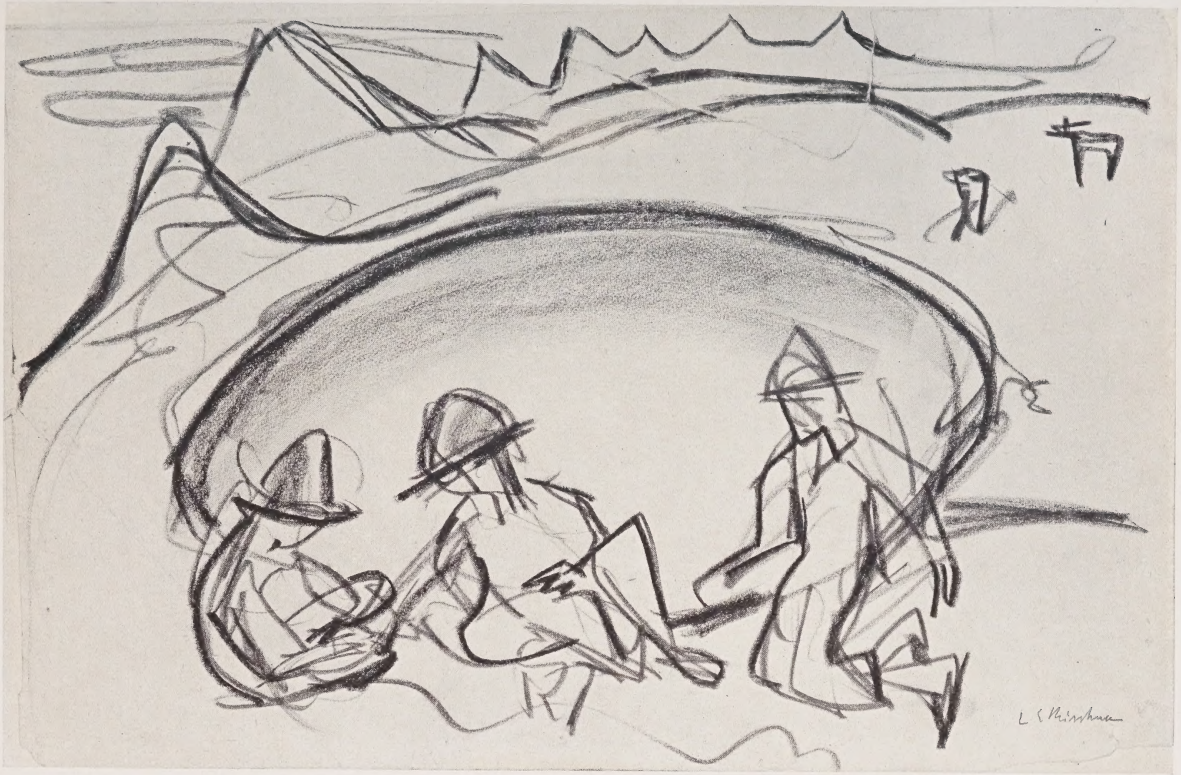
76. Wiesenweg Kreide 1919

77. Schwester und Bruder Kreide 1919

78. Bäuerinnen auf der Alp Aquarell 1919

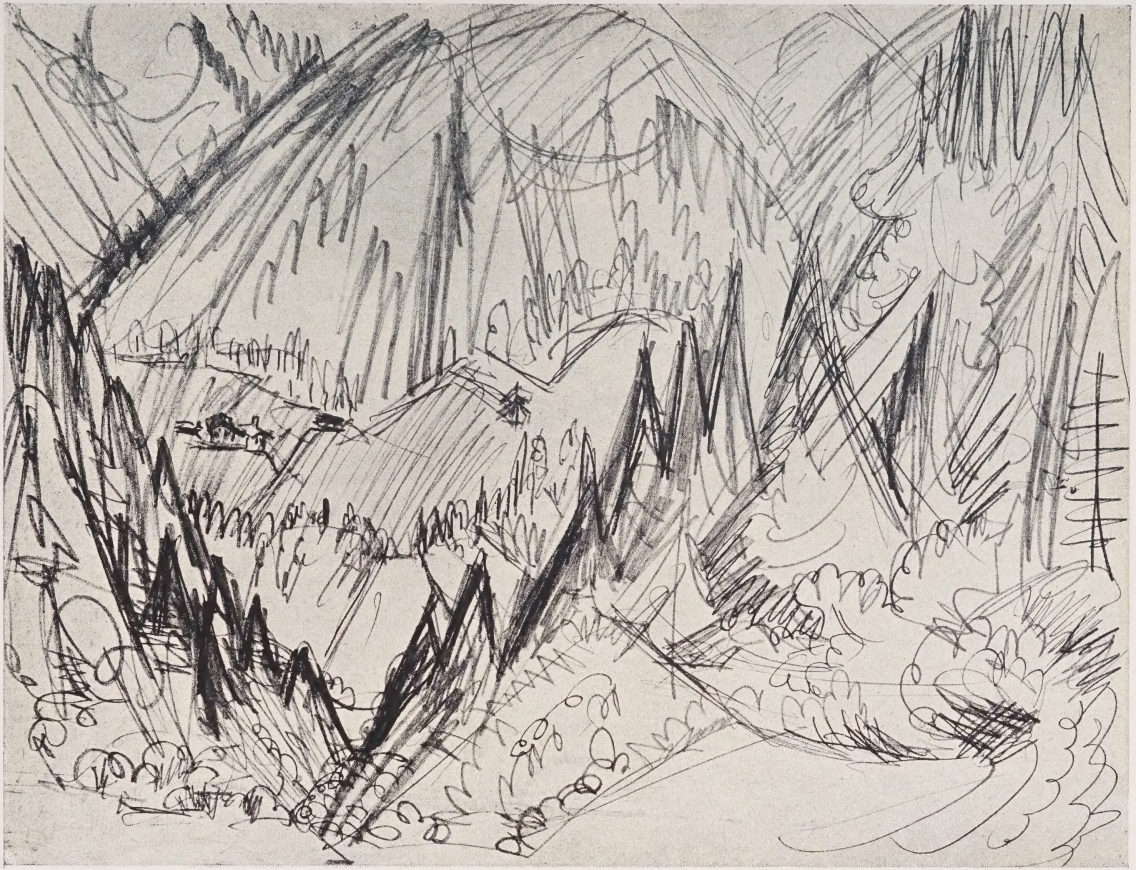
79. Ziegenhirt Buntstift 1919

80. Knaben am See Kreide 1919



81. Tangotee Bleistift und Feder 1920

82. Junkerboden Bleistift 1920



83. Mäher Tusche und Bleistift 1920

84. Begrüssung Kreide 1920

85. Alte und junge Frau Kreide 1920

86. Die Ahnen Farbige Tusche 1920

87. Bogenschütze Kreide 1920

88. Alte Bäuerin Kreide 1920

89. Nackte Mädchen im Bergwald Aquarell 1920

90. Bauerntanz Kreide 1921

91. Frau mit Katze Kreide 1921

92. Drei Männerköpfe Kreide 1922

93. Stehende Bauerngruppen Kreide 1922

94. Kind und nackte Frau im Bergbach Kreide 1923

95. Die Erscheinung der 7 im Eulenspiegel Feder 1923

96. Hirten und Kühe Buntstift 1923

97. Badende in Felsen Buntstift 1923

98. Nacktes Mädchen auf Kanapee Rot-Schwarz-Zeichnung 1923

99. Sertigtal im Winter Tusche und Tinte 1923

100. Das Vesperbrot Kreide 1924

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

VERZEICHNIS DER TAFELN

1. Die Geliebte	Kohlezeichnung	1899
2. Das Paar	Kohle	1901
3. Kühe unter Bäumen	Bleistift	1902
4. Negergruppe	Buntstift	1903
5. Liebespaar	Feder	1903
6. Bahnhof Wettinerstrasse, Dresden	Bleistift	1903
7. Drei junge Mädchen im Zimmer	Pastell	1904
8. Spielende Affen	Kohle	1904
9. Drei nackte Mädchen im Raum	Kohle und Aquarell	1904
10. Badendes Paar	Kohle	1904
11. Bordell	Feder	1905
12. Kokotten im Café	Pastell	1905
13. Sophienkirche Dresden	Bleistift	1905
14. Nacktes Paar	Rot-Blaustift	1905
15. Elbzille	Öl-Kreide	1905
16. Masken	Feder	1906
17. Palais im Grossen Garten	Aquarell	1906
18. Mädchenkopf mit Halbmaske	Kreide	1906
19. Trauriger Kopf	Kohle	1906
20. Tanzende Paare	Bleistift	1906
21. Zwei Mädchen im Hause	Bleistift	1906
22. Tanzpaar	Feder	1906
23. Spielende nackte Mädchen	Bleistift	1907
24. Laufende Badende, Moritzburg	Kreide	1907
25. Stepptanz	Aquarell	1908
26. Badende und Maler, Moritzburg	Kreide	1908

27. Amerikanische Tanzpaare	Feder	1908
28. Böhmischer Zirkus	Aquarell	1909
29. Segelboote auf dem Müggelsee	Aquarell	1910
30. Badendes Paar in Tube	Bleistift	1911
31. Orientalischer Tanz	Bleistift	1912
32. Damenporträt	Blaustift	1912
33. Pantomime „Die Rache der Tänzerin“	Bleistift	1912
34. Zwei nackte Mädchen am Ofen	Aquarell	1912
35. Mädchenkopf Gerda	Bleistift	1912
36. Paar in Unterhaltung	Feder	1912
37. Fehmarnküste	Kreide	1912
38. Frau am Meer	Buntstift	1912
39. Die Schaukel	Bleistift	1912
40. Schlafender Bube im Gras	Kreide	1912
41. Meeresküste im Sturm	Kreide	1912
42. Segelboot	Bleistift	1912
43. Fehmarnstrand	Aquarell	1912
44. Spielende nackte Mädchen am Strande	Bleistift	1912
45. Halbakt	Kreide	1912
46. Dr. Döblin	Buntstift und Bleistift	1913
47. Strassenszene	Feder	1913
48. Strassenszene	Pastell	1913
49. Badende am Strande	Feder	1913
50. Taubenjäger	Bleistift	1913
51. Drei Badende in Wellen	Kreide	1913
52. Zwei Kokotten auf der Strasse	Pastell	1913

53. Zwei nackte Mädchen auf Bett	Buntstift und Kohle	1913
54. Wannseebahn	Feder	1914
55. Nackte und bekleidete Frau	Kohle	1914
56. Strassenszene	Bleistift	1914
57. Blaue Artisten	Pastell	1914
58. Holzfuhre	Feder	1914
59. Schachspielende Offiziere	Blei und Feder	1915
60. Szene aus 1001 Nacht	Feder und Buntstift	1915
61. Maler und nackte Frau	Pastell	1915
62. Sanatorium im Taunus	Kreide und Buntstift	1915
63. Waldweg im Taunus	Kreide und Buntstift	1915
64. Sägemühle im Taunus	Bleistift	1915
65. Die Verbindung	Feder und Aquarell	1915
66. Wittenbergplatz in Berlin	Feder	1915
67. Absteigende Kühe	Kohle	1917
68. Bauern auf der Alp	Feder, Kreide, Buntstift	1917
69. Bergwald	Blei und Feder	1917
70. Alter Bauer	Feder und Bleistift	1917
71. Spinnerin	Bleistift	1918
72. Ziegenherde	Blei und Feder	1918
73. Alptanz	Kreide und Tusche	1918
74. Lagernde Bauern am Abend	Kreide	1919
75. Kühe im Stall	Feder	1919
76. Wiesenweg	Kreide	1919
77. Schwester und Bruder	Kreide	1919
78. Bäuerinnen auf der Alp	Aquarell	1919
79. Ziegenhirt	Buntstift	1919
80. Knaben am See	Kreide	1919

81. Tangotee	Bleistift und Feder	1920
82. Junkerboden	Bleistift	1920
83. Mäher	Tusche und Bleistift	1920
84. Begrüssung	Kreide	1920
85. Alte und junge Frau	Kreide	1920
86. Die Ahnen	Farbige Tusche	1920
87. Bogenschütze	Kreide	1920
88. Alte Bäuerin	Kreide	1920
89. Nackte Mädchen im Bergwald	Aquarell	1920
90. Bauerntanz	Kreide	1921
91. Frau mit Katze	Kreide	1921
92. Drei Männerköpfe	Kreide	1922
93. Stehende Bauerngruppen	Kreide	1922
94. Kind und nackte Frau im Bergbach	Kreide	1923
95. Die Erscheinung der 7 im Eulenspiegel	Feder	1923
96. Hirten und Kühe	Buntstift	1923
97. Badende in Felsen	Buntstift	1923
98. Nacktes Mädchen auf Kanapee	Rot-Schwarz-Zeichnung	1923
99. Sertigtal im Winter	Tusche und Tinte	1923
100. Das Vesperbrot	Kreide	1924

VERZEICHNIS
DER HOLZSCHNITTE UND ZEICHNUNGEN IM TEXT

1. Eine Zeichnung des vierjährigen Kirchner	Farbenholzschnitt	S. 11
2. Initiale E	Holzschnitt	11
3. Entwurf für ein Wandbild „Alpsonntag“	Federzeichnung	13
4. Am Brunnen	Holzschnitt	14
5. Liebespaar	Holzschnitt	16
6. Bergweg	Holzschnitt	17
7. Alpleben	Holzschnitt	20-21
8. Konstruierter Kopf	Holzschnitt	23
9. Ziegen und Hirten	Holzschnitt	24
10. Berglandschaft	Holzschnitt	25
11. Kühe am Brunnen	Federzeichnung	27
12. Tötung der Amalia („Die Räuber“)	Holzschnitt	28
13. Bergtannen	Holzschnitt	29
14. Kinder am Tisch	Holzschnitt	32
15. Der Henker. Aus Redslobs Drama „Die neue Stadt“	Holzschnitt	34
16. Paar	Holzschnitt	36
17. Der Reiter	Holzschnitt	38

Special 83-B
11268

THE GETTY CENTER
LIBRARY